

Gregory Walker et le singe roublard

La question de la création devant l'inexistence et la réalité de l'idée de
« musique noire »

*Gregory Walker and the Signifyin' monkey. Non-Existence and Reality of the
Idea of "Black Music"*

Denis-Constant Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/75>

DOI : 10.4000/volume.75

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2011

Pagination : 17-39

ISBN : 978-2-913169-29-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Denis-Constant Martin, « Gregory Walker et le singe roublard », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/75> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.75>

Gregory Walker et le singe roublard

La question de la création devant l'inexistence et la réalité de l'idée de « musique noire »

par

Denis-Constant Martin

Sciences Po Bordeaux

Résumé : La « Lettre ouverte » de Philip Tagg invitait à réorienter les recherches sur les origines et les significations attribuées aux musiques afro-américaines des États-Unis. En repartant des données dont faisait état Philip Tagg, cet article examine des travaux publiés plus tard pour suggérer de mettre au cœur de la problématique la question de la création, dans le cadre de la théorie de la créolisation. Prenant en compte les analyses musicologiques, historiques, anthropologiques et politiques, il souligne la double dimension de l'idée de « musique noire » : son inexistence substantielle et son existence sociale et discursive, productrice d'actions et d'effets.

Mots-clés : « *musique noire* » – *États-Unis* – *racisme* – *ségrégation* – *créolisation* – *création*

La « lettre ouverte » de Philippe Tagg doit être considérée comme un texte pionnier qui contribua à renouveler le débat sur les origines et les processus de constitution de ce qu'il est convenu d'appeler les musiques « noires » ou les musiques « afro-américaines » des États-Unis. Dans une période où primait la recherche des racines africaines¹, il montrait l'impossibilité d'établir la moindre base logique permettant de définir culturellement des ensembles de phénomènes et de pratiques humains, dans quelque société qu'ils trouvent place, comme tout uniment « noirs » ou « blancs » et en concluait que la catégorisation de musiques en « noires » ou « blanches » est anthropologiquement problématique (Tagg, 2008 : 140). Pour consolider cette approche, Philip Tagg montrait que, d'un point de vue musicologique, la plupart des traits musicaux généralement considérés comme caractéristiques des musiques « noires » ou africaines ne pouvaient l'être parce que, d'une part, ils ne se rencontrent pas nécessairement dans toutes les musiques africaines ou « noires » (Tagg, 2008 : 140) et que, de l'autre, ils s'entendent, ou s'entendaient, dans des musiques populaires européennes, notamment celles des îles britanniques. Ainsi, les rythmes dits syncopés, l'improvisation, les structures responsoriales et même les blue notes, généralement utilisés pour établir la spécificité des musiques afro-américaines des États-Unis ne sauraient être rapportés à une origine exclusivement africaine (Tagg, 2008 : 143).

Cette lettre se présentait comme un « article d'opinion » : une invitation à réfléchir, à réorienter les recherches. Elle suggérait que l'on ne pouvait pas se borner à tenter de retrouver les sources des musiques afro-américaines des États-Unis en Afrique mais qu'il fallait tenir compte des réalités historiques – déroulement de la traite esclavagiste, organisation des sociétés esclavagistes nord-américaines – au sein desquelles les relations entre les esclaves capturés en Afrique, puis leurs descendants, et les colons venus d'Europe, puis leur progéniture, furent d'une extrême complexité, encadrées par une violence absolue qui pourtant n'a

1. Évidemment liée à la diffusion des idées du pouvoir noir et à la proclamation de thèses afrocentristes mais aussi à des recherches historiques ambitionnant de découvrir des liens précis entre musiques africaines et musiques afro-américaines, telles celles que proposa Paul Oliver (1970).

jamais pu prévenir interactions et échanges. La « lettre ouverte » de Philip Tagg, remarque Emmanuel Parent, repose sur un « anti-essentialisme de principe » mais ne s'interroge pas vraiment sur la « puissance d'agir » (Parent, 2008 : 170) que recèlent les idées de culture, d'« âme »² ou de musique « noires » qui, toutes construites qu'elles soient, n'en ont pas moins une réalité et, pourrait-on dire, une efficace sociales. Ce texte recélait donc une incitation à aller au-delà de ce qu'il établissait : à s'interroger sur les conditions dans lesquelles, sur les raisons pour lesquelles la catégorisation noir / blanc s'était imposée dans la pensée et le langage courants, avait été acceptée et utilisée aussi bien par les Euro-Américains que par les Afro-Américains, même si les objectifs de leurs usages étaient le plus souvent opposés. C'est donc dans ces directions que je souhaiterais prolonger la « lettre » de Philip Tagg en examinant des écrits postérieurs à sa première publication en anglais³.

Constructions sociales et réalité

Philip Tagg le souligne, les idées de culture noire et de musique noire sont des constructions sociales. Mais, pour tirer de ce constat des enseignements qui permettent d'interroger les utilisations et les effets de ces notions, il faut sans doute préciser brièvement ce qu'implique le concept de « construction sociale ». La plupart des auteurs s'accordent aujourd'hui à considérer que toutes les formes de catégories identitaires sont socialement construites et n'ont aucun fondement biologique. Tous les êtres humains, tous les phénomènes sociaux sont le produit de mélanges et d'interactions auxquels on ne peut attribuer aucun commencement : tous relèvent d'un « métissage originaire » (Amselle, 1990 : 35). En dépit de

2. En référence à W.E.B. Du Bois (2009).

3. Dans la mesure où le texte de Philip Tagg envisage la « musique noire » uniquement comme musique noire des États-Unis, ou « musique afro-américaine » (pour alléger l'exposé, je n'emploierai pas l'expression « africaine américaine »), je n'aborderai pas les problèmes soulevés par l'utilisation de « musique noire » dans d'autres situations, caribéennes, sud-américaines, européennes ou africaines, d'autant que les sens et les usages de « noir » varient considérablement d'une société à une autre.

ces inanités anthropologiques que sont la pureté ou l'authenticité, les catégories, les classements, les phénomènes identitaires n'ont pourtant cessé de baliser l'histoire de l'humanité et de la parsemer de conflits. C'est que catégoriser, nommer pour étiqueter les catégories, hiérarchiser pour discriminer les personnes ainsi classées sont des pratiques indissociables de l'établissement et de l'exercice des pouvoirs auxquels aucune société n'a échappé (Martin dir., 2010). Si l'on accepte le postulat formulé par W.I. Thomas : « Quand les hommes considèrent certaines situations comme réelles, elles sont réelles dans leurs conséquences » (cité par Merton, 1965 : 140) et qu'on le prolonge dans la sphère des idées, il devient capital de se pencher sur l'existence sociale des catégories. Le constat de leur vacuité intrinsèque indique qu'il serait vain de rechercher leur substance originelle, il n'en reste pas moins qu'il importe de comprendre quand, comment, par qui, dans quel but ces catégories ont été et demeurent utilisées. Le poète et romancier guadeloupéen Ernest Pépin le rappelle avec force :

« [...] la couleur est un imaginaire névrotique qui se prend pour une réalité. Cependant, cet imaginaire provient d'une histoire, d'un discours et d'une mise en scène qui ont donné naissance à la problématique de la couleur comme cache-sexe de la domination et comme misère de la libération. » (Pépin, 2006 : 1)

Dans cette perspective, les constructions sociales doivent être abordées comme des processus socio-politiques qui se développent dans des situations historiques déterminées, marquées par des relations de pouvoir spécifiques ; elles sont fondées sur les réalités concrètes vécues par les acteurs de ces situations et produisent des effets pratiques dans le fonctionnement des sociétés. Poser la notion de construction sociale dans un rapport au concret et au pratique, en amont et en aval, permet d'éviter les pièges du « constructivisme mou » qui dilue toutes les catégories dans le fluide, l'hybride ou le multiple. La penser ainsi permet de surmonter l'apparente contradiction qui sous-tend la posture analytique affirmant : les catégories, les identités, les cultures n'ont pas de substance inhérente, pourtant elles existent car elles sont élaborées à partir d'éléments du réel et interviennent effectivement dans le réel (Brubaker & Cooper, 2000 ; Brubaker, Feischmidt, Fox & Grancea, 2006).

Sur cet arrière-plan théorique, les notions de « musique noire » et de « musique blanche » apparaissent comme le résultat d'une catégorisation des pratiques et produits musicaux opérée au sein de systèmes de pouvoirs ayant établi des hiérarchies en termes raciaux. Cette catégorisation utilise donc les stéréotypes qui ont contribué à installer et à justifier les mécanismes de domination ; elle procède par reconfiguration des caractéristiques musicales propres à des genres plus ou moins différenciés et attribution de filiations supposées expliquer les distinctions entre ces genres. L'analyse des procédures de catégorisation, tout particulièrement en ce qui concerne les musiques nommées afro-américaines, implique par conséquent de revenir, en serait-ce que rapidement, sur la question de leurs origines.

Origines incontrôlées

Les débats sur les sources des musiques « noires » étatsuniennes sont le plus souvent structurés par une opposition Afrique / Europe. La littérature traitant des origines africaines des musiques afro-américaines est abondante et connue ; la thèse des racines africaines imprègne ordinairement les premiers chapitres des histoires du jazz ; il n'est donc pas besoin d'y revenir en détail⁴. Dans l'autre sens, divers travaux ont tenté de montrer que la base de toutes les musiques afro-américaines était européenne, que les genres et répertoires afro-américains avaient pour l'essentiel été constitués par adaptations de musiques « blanches » et que les contributions africaines à l'invention des musiques « noires américaines » avaient été insignifiantes. Dès 1893, le musicologue allemand Richard Wallashek présentait les spirituals comme « de simples imitations de compositions européennes que les noirs [negroes] ont glanées et resservies [picked up and served up again] avec de légères variations » (cité dans Jackson 1965 : 243). En 1933, George Pullen Jackson entreprit de faire le point sur la controverse qui s'était développée entre les tenants d'une origine blanche des spirituals et ceux qui les considéraient comme des chants populaires américains incorporant des traits africains ; tout en nuancant les positions de Wallashek, il soulignait combien les « airs des

4. Deux exemples, simplement, de cette littérature : Kebede, 1982 et Kaufman & Guckin, 1979.

chants spirituels de l'homme blanc » avaient été « préservés dans les chants religieux des noirs » et pensait consolider, à partir d'analyses musicales, la thèse selon laquelle les spirituels noirs auraient été des adaptations de cantiques blancs (Jackson, 1965 : chap. 19)⁵.

De la même manière, certains auteurs ont voulu n'entendre dans le jazz qu'une musique européenne remodelée. Le musicologue français André Cœuroy écrivait en 1942 : « Le continent de la musique est un continent européen. Le jazz en est une presque *européenne*. On a longtemps cru que le jazz était spécifiquement nègre. La thèse présente est tout à l'opposé. Le jazz n'a été noir que par hasard. Les principaux éléments qui le composent sont venus des blancs, et des blancs d'Europe. » (Cœuroy, 1942 : 24 ; souligné dans le texte) Opinion reprise, encore récemment, par le journaliste suisse René Langel qui s'efforça de démontrer, en multipliant les erreurs factuelles, que les noirs ont fait « [...] du climat mélodique ambiant leur matériau fondateur » (Langel, 2001 : 186) et que les musiques afro-américaines sont nées de la reproduction des musiques blanches, transformées par suite de l'ignorance et de la maladresse des noirs qui ne pouvaient en donner que des exécutions approximatives (Langel, 2001 : 186 et 220)... Il n'est bien sûr pas indifférent qu'André Cœuroy ait été, par ailleurs, collaborateur de l'hebdomadaire d'extrême droite Gringoire et que les termes employés par René Langel frisent le racisme : il considère avec le pédagogue Edgar Willems que les musiques d'Afrique sont « reliées » à une « oreille primitive » (Langel, 2001 : 22) et en conclut que « [...] le swing [est l'] expression naturelle du primitivisme humain [...] » (Langel, 2001 : 30).

De ces quelques exemples, on peut tirer deux enseignements. En premier lieu, toute tentative pour établir historiquement que des personnes venues d'Europe ont contribué à l'invention des musiques américaines qualifiées de « noires » doit se garder de tomber dans l'exclusivisme critiqué chez ceux qui en tiennent pour la prédominance des racines africaines. Il faut, par conséquent, catégoriquement renoncer à évaluer le poids respectif des musiques européennes et des musiques africaines dans la formation des musiques afro-américaines

5. Pour une synthèse de ce débat, voir : Sheinbaum, 2004.

et, au contraire, récuser l'opposition Europe / Afrique pour centrer l'analyse sur les dynamiques de création des musiques américaines dans lesquels se sont trouvé mêlés des apports africains, européens et aussi amérindiens⁶.

Pour ce faire, Philip Tagg fournit nombre de pistes qu'il n'est pas nécessaire d'explorer toutes ici. Il suffit de rappeler qu'il signale de manière convaincante la présence de traces ou d'embryons de blue notes, de structures responsoriales et de certaines modalités d'accentuation rythmique – éléments généralement présentés comme spécifiques des musiques « noires », africaines ou afro-américaines – dans des musiques populaires européennes, notamment des îles britanniques, d'où provenait la majorité des premiers colons avec qui les déportés africains se sont trouvés en contact. Or ces pionniers étaient, pour la plupart, d'origine très modeste, rurale ou urbaine, ne connaissaient ni ne pratiquaient la musique dite « classique » et avaient délaissé la High Church anglicane, ses ors et ses pompes musicales. Ce qu'ils avaient apporté de l'autre côté de l'Atlantique, c'était des airs à danser, des chansons populaires et des chants de travail, au nombre desquels les shanties des marins figuraient en bonne place (Tagg, 2008)⁷. Certaines de ses propositions sont probablement à nuancer, notamment en ce qui concerne le rythme : même si la polyrythmie est moins manifeste dans les musiques afro-américaines que dans celles des Antilles ou des Amériques du Sud, elle n'en est pas moins sous-jacente à certaines pratiques musicales, notamment

6. Ces derniers sont trop souvent « oubliés » dans les discussions sur les origines des musiques afro-américaines ; pourtant la colonisation de l'Amérique du Nord a immédiatement entraîné des contacts entre colons européens et populations autochtones ; par ailleurs il est avéré que des Africains déportés, puis des esclaves créoles ont été intégrés dans des communautés autochtones ; il est donc impossible que les acculturations qui s'en sont suivies n'aient pas participé au façonnage des musiques américaines qui ont commencé à prendre forme dès le XVII^e siècle (voir : Nash, 1974).
7. Voir aussi : Philip Tagg, « British Blue Notes », <http://www.criticalworld.net/projet.php?id=82&type=0> et les documents disponibles sur : <http://tagg.org> ; ainsi que Willie Ruff, « The Line Connecting Gaelic Psalm Singing & American Music », <http://www.willieruff.com/linesinging.html> et Chuck McCutcheon, « Indian, Black Gospel and Scottish Singing Form an Unusual Musical Bridge », <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042001918.html> [documents encore en ligne le 22 avril 2010]

religieuses. En outre, les traces que l'Afrique aurait pu laisser dans ces musiques ne sont sans doute pas tant à chercher du côté de la polyrythmie que du côté de la contramétricité⁸. Enfin, si bien des répertoires de musique populaire européenne sont organisés, comme ce qui leur correspond en Afrique, de manière cyclique, il semble qu'on ne puisse véritablement parler d'improvisation ni dans un cas ni dans l'autre, mais de procédés de paraphrase et de variation⁹. Les premiers témoignages enregistrés de ce qu'on appellera « jazz » indiquent d'ailleurs que les modalités d'improvisation particulières à cette musique – qui permettent de la définir en termes de création – prendront quelques temps à se dégager de la paraphrase mélodique¹⁰.

Créolisation et création

Deux ans après la publication de la « lettre ouverte » de Philip Tagg, Peter Van Der Merwe complétait avec force détails son argumentaire (Van Der Merwe, 1989)¹¹. Constatant que les musiques les plus écoutées au cours du xxe siècle possèdent nombre de traits communs, il tente de mettre en évidence les processus évolutifs interconnectés qui ont fourni les fondations de ce qu'il nomme du terme générique « style populaire » et identifie un certain nombre de « matrices » qui sont à la fois des structures d'engendrement formel et des unités

8. « La relation au temps d'une figure rythmique est *contramétrique* lorsque l'occurrence des accents, des changements de timbre ou – en leur absence – des attaques est *prédominante sur des contre-temps*. » (Arom, 2007 : 302 ; souligné dans le texte)

9. Pour ce qui concerne les musiques d'Afrique, Simha Arom parle d'« ostinato à variations, en ce que le déroulement de la musique repose sur le principe de périodicité, associé à celui du renouvellement du matériau musical par le biais de multiples variations » (Arom, 2007 : 412). Il semble que les modalités d'exécution des airs européens des xvii^e et xviii^e siècles, des « folies d'Espagne », des passacailles par exemple, ou en général des pièces construites sur une basse obstinée aient été dans bien des cas similaires.

10. Au cours d'une période qui irait de « West End Blues » (Louis Armstrong, 1928) à « Body and Soul » (Coleman Hawkins, 1939).

11. Voir aussi les comptes rendus de cet ouvrage par Philip Tagg (1990) et Richard Middleton (1990a).

de communication musicale. Ces matrices – mélodiques, harmoniques et temporelles – et leurs combinaisons ont fourni un cadre dans lequel les musiciens ont effectué des changements qui ont fini par donner naissance à des créations. Peter Van der Merwe rejoint Philip Tagg (qu'il ne cite pas et dont il ne connaissait probablement pas la « lettre ») en ce qu'il montre comment éléments africains, arabes et européens sont entrés dans les interconnexions et combinaisons qu'il décrit. Je ne prendrai que deux exemples de ses apports au raisonnement de Philip Tagg : l'analyse des échelles de tierces¹² entendues dans les blues, mais rencontrées également dans des musiques européennes et africaines (Van Der Merwe, 1989 : 120-125 et 177-183) ; la transformation du schéma harmonique dit « Gregory Walker »¹³ en blues (Van Der Merwe, 1989 : 198-204). De la lecture de l'ouvrage de Peter Van Der Merwe, Philip Tagg conclut logiquement :

« les matériaux de base du blues existaient dans les musiques africaines à l'état de caractéristiques isolées ; mais ils se sont trouvés mélangés avec un grand nombre d'autres éléments qui ne ressemblaient en rien au mode blues en tant que forme complète, avant d'interagir avec des éléments européens en Amérique du Nord. » (Tagg 1990 : 377)

Il fournit ce faisant un modèle d'analyse qui peut être étendu et systématisé. Si l'on tient compte des spécificités de la traite Atlantique en direction de l'Amérique du Nord (multiplicité des points d'enlèvement des esclaves africains, de la Sénégambie au Mozambique et à Madagascar, mélange de personnes d'origines différentes dans les comptoirs et sur les bateaux négriers)¹⁴ et de l'organisation des sociétés esclavagistes des treize colonies puis des États-Unis (impossibilité de regroupement d'esclaves de même provenance, faible ratio

12. *Ladder of thirds* : les mélodies construites sur des échelles de tierces « se développent en empilant des tierces au dessus ou en dessous d'une tonique ou note centrale » (Middleton, 1990b : 203).

13. Le « Gregory Walker », ou *passamezzo moderno*, constituait l'une des formules harmoniques les plus populaires au XVI^e siècle et après ; il était divisé en deux parties complémentaires :

| | | | | |
|----|---|----|-----|---|
| 1) | I | IV | I | V |
| 2) | I | IV | I-V | I |

(Middleton, 1990b : 117)

14. Voir, entre autres : Curtin, 1969 ; Gomez, 1998.

d'esclaves par planteur, intimité de leur vie commune)¹⁵, on peut envisager trois mécanismes¹⁶ susceptibles de nourrir l'invention musicale dans la situation de l'esclavage :

- a) la mise en commun et la fusion en d'innombrables lieux d'esclavage des traits communs ou identiques des musiques dont les esclaves avaient pu conserver et parfois transmettre la mémoire (consciente ou corporelle)¹⁷ ;
- b) l'appropriation des traits compatibles et utiles des musiques européennes (et amérindiennes) avec lesquelles les esclaves étaient en contact, la sélection s'opérant sur le mode de ce que le poète haïtien a qualifié de « marronnage idéologique » (Depestre, 1980 : 99) qui consistait à prendre dans la culture des maîtres ce qui était utilisable et pertinent dans les conditions de l'esclavage pour reconstruire un sentiment d'appartenance à l'humanité et l'estime de soi ;
- c) le syncrétisme fusionnant des éléments d'origines africaines combinés dans une forme de « panafricanisme de l'exil », des éléments coloniaux de provenance européenne et, probablement, des éléments amérindiens (Martin, 1991).

Ces trois mécanismes engendrent une dynamique qui aboutit à la création. Parce que la création est signe de l'appartenance au genre humain (Cassirer, 1991), que le geste créateur,

15. Voir : Genovese, 1974 ; Fogel & Engerman, 1974.

16. Trois mécanismes imbriqués qui ne correspondent pas à des étapes successives.

17. Parmi les traits les plus fréquemment rencontrés, il faut mentionner la formule rythmique dite *standard pattern* ou *African rhythm time-line* dont on retrouve des extensions et des variations dans nombre de musiques afro-américaines mais pas aux États-Unis (voir : Toussaint, 2003), absence qui peut être interprétée comme un indicateur du peu de possibilités de perpétuation d'éléments musicaux africains inaltérés en Amérique du Nord. La formule de base de la *standard pattern*, susceptible d'innombrables monnayages, est transcrite comme suit par Simha Arom :

pulsation : 

rendant à l'esclave une vie sociale¹⁸ (parmi ses pairs enchaînés et face à ses oppresseurs), le refait être humain à ses propres yeux, capable de projeter son humanité au front de ceux qui la dénie (Maximin 2006 : 27), elle accompagne nécessairement la décision de survie en esclavage. Elle touche à tous les domaines, religieux, alimentaire, linguistique, vestimentaire, mais la musique offre un champ privilégié à son déploiement dans la mesure où elle surmonte immédiatement la plupart des barrières, notamment celles des langues, et met en jeu les corps. Nulle surprise, dès lors, à ce que des musiques inouïes aient surgi de tous les esclavages comme musiques non pas simplement créoles, mais créolisées et créolisantes. La créolisation, dont participent ces phénomènes de création musicale, est en effet, selon Édouard Glissant, une « dépassante imprévisible » (Glissant, 1997 : 16) : elle n'est pas simplement synthèse mais produit des « résultantes qui surprennent » (Glissant, 1997 : 19)¹⁹. Dans cette conception, « la musique est une trace qui se dépasse » (Glissant, 1993 : 280), trace creusée d'une infinité d'empreintes entrecroisées, provenues des « pays d'avant » pour mener vers des ailleurs toujours renouvelés dans leur inconnu. Ainsi, qui aurait songé en 1865 qu'éclaterait vers 1920 une forme musicale complètement originale, dans ses structures et ses modes d'expression, ayant fondu et transcendé ses composantes originelles : ce que le monde allait découvrir sous le nom de « jazz » ?

Un don étourdi

Avant même l'avènement du « jazz », à la fin du xix^e siècle, les dynamiques de créolisation avaient constitué un stock de répertoires populaires communs aux noirs et aux blancs.

« La grande qualité de ce stock commun, écrit Tony Russel, était son adaptabilité ; sa grande force, l'assimilation ; il n'était ni blanc ni noir, mais d'une centaine de nuances de gris. » (Russel, 1970 : 31)

18. Résurrection symbolique de la « mort sociale » qu'impose l'esclavage (Patterson, 1982)

19. « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. » (Glissant, 1997 : 37)

Même si la métaphore du gris n'est pas enthousiasmante, la démonstration que conduit Tony Russel, comparant ce que jouaient musiciens noirs et blancs à cette époque, est indiscutable : les airs aussi bien que les formes étaient largement partagés, ce que confirmerait l'examen des musiques religieuses ici laissées de côté. Jazz, blues, spirituals puis gospel songs (Martin, 1998) sont d'évidence historique, anthropologique et musicologique, des musiques issues de mélanges et portées par les dynamiques de la créolisation. Pourtant, elles ont été catégorisées comme noires ou afro-américaines, et cette catégorisation que l'on pourrait penser discriminante a été acceptée, utilisée, revendiquée par les Afro-Américains eux-mêmes.

C'est que, explique Ronald Radano, la musique noire est une forme qui s'est inscrite dans et contre les discours raciaux (Radano, 2003 : 4). Les transformations que subit la société étatsunienne sous l'effet des campagnes anti-esclavagistes puis de l'abolition, sans modification radicale des systèmes de domination, ont entraîné la nécessité de circonscrire et de nommer des groupes que l'organisation précédente rendait évidents. À l'issue de la période de la Reconstruction, la société américaine est ainsi dichotomisée : au groupe blanc est opposé un ensemble noir, que définit l'insaisissable « goutte de sang » porteuse de couleur. Les pratiques culturelles sont étiquetées selon que leurs protagonistes sont classés d'un côté ou de l'autre et, à partir du moment où elles sont mises en circulation par l'industrie du divertissement, refaçonnées pour devenir conformes aux stéréotypes attribués aux uns et aux autres. C'est ainsi que naît progressivement la *negro music*, que sont érigées des barrières séparant musicalement noirs et blancs pour masquer la réalité des origines mêlées de leurs productions comme du stock de formes et de répertoires qu'ils partagent (Radano, 2003 : 107, 109). Les éditeurs phonographiques vont consolider cette séparation en instaurant des *race catalogues* et, surtout, en assignant les bardes afro-américains à des blues, progressivement dotés d'une forme canonique au début du xxe siècle, quand ceux-ci ne constituaient qu'une partie des styles qu'ils maîtrisaient (Oliver, 1984).

Les frontières tracées entre musiques noires et blanches ne seront jamais étanches : elles continueront de s'interpénétrer et de s'enrichir mutuellement ; des artistes poursuivront leur

carrière au bord où ils n'auraient pas dû se trouver ; d'autres parviendront à se réunir, au moins en studio²⁰. Les dynamiques de créolisation n'ont pas été interrompues par les plus brutales des discriminations raciales. Ces dernières eurent un autre effet. Dans la mesure où il était socialement et discursivement impossible d'accepter la musique dite noire comme le fruit de relations interraciales bénéfiques, « [...] sa valeur, son pouvoir, son inventivité ont été attribués à l'Afro-Amérique. Cet étrange tour de l'histoire offrit, par inadvertance, aux noirs un présent remarquable, dont ils firent grand usage pour se tailler une place viable en Amérique » (Radano, 2003 : 115). De fait, la catégorisation et la discrimination eurent pour conséquence de remettre aux Afro-Américains la charge de la créolisation ; sous un angle raciste, cela pouvait être perçu comme renvoi au primitivisme et à l'infériorité ; du point de vue noir, ce « présent » attribuait aux Afro-Américains la capacité de création créolisante, évidence d'humanité, source de dignité, fondement des revendications de reconnaissance, de justice et d'égalité. La division raciale de la société, la ségrégation dans l'habitat et les lieux publics tendirent à enfermer les dynamiques d'innovation au sein des groupes sociaux catégorisés noirs et blancs²¹ ; les musiques qui y étaient pratiquées ne purent jamais être totalement démêlées mais, travaillées au sein de « théâtres communautaires » (Ramsay, 2003), elles y acquirent des singularités qui, dans le cas des arts afro-américains, furent autant de causes de fierté.

Le singe roublard et le pouvoir de la musique noire

Toutefois ce qu'analytiquement on peut comprendre comme « don » de la créolisation fut, dans la pratique, interprété dans le cadre de l'idéologie dominante, donc retraduit en termes raciaux. La puissance valorisante de ce « présent » ne pouvait alors être tirée de la simple affirmation du mélange, elle devait être issue de racines prestigieuses. Les mouvements de lutte contre le racisme, dès Martin Delany, puis avec W.E.B. DuBois et Marcus Garvey (en

20. Comme le firent en juillet 1930 Lil et Louis Armstrong et le spécialiste du *blue yodel*, Jimmie Rodgers.

21. Eux-mêmes subdivisés en classes sociales, rurales et urbaines, porteuses de différenciations musicales.

dépôt de ce qui les séparait profondément) placèrent l'Afrique au centre de leur réflexion. Au bout de ce combat, la revendication d'un pouvoir noir, accompagnée de proclamations musicales d'estime de soi²², intensifia la recherche des racines africaines²³. Pour ce qui concerne la musique, de nombreux travaux s'efforcèrent de retrouver en Afrique les sources des blues, du jazz, des spirituals et des gospel songs. Il n'est pas possible d'en proposer ici un panorama exhaustif. Je me bornerai donc à examiner rapidement la logique de raisonnement qui parcourt deux ouvrages parmi les plus représentatifs de cette littérature : *The Power of Black Music* de Samuel A. Floyd, Jr. (Floyd, 1995) et, tout d'abord, le travail qui l'inspira : *The Signifying Monkey* de Henry Louis Gates, Jr. (Gates, 1988).

Henry Louis Gates, Jr. part d'un cycle de contes populaires afro-américains dont le personnage principal est un trickster, un singe roublard²⁴ qui médit, répand des rumeurs fausses pour provoquer le désordre et finit par se tirer d'affaire quand il se trouve découvert. Ce que personifie cet animal est la pratique du Signifyin(g)²⁵, dont Gates fait le « trope des tropes » de la littérature afro-américaine, la figure qui engendre toutes les autres figures rhétoriques. Le champ sémantique de Signifyin(g) est immense, presque illimité²⁶ ; il permet les discours à double, voire à plusieurs, sens, la suggestion indirecte, la transmission de

22. Par exemple : « Say It Loud : I'm Black and I'm Proud » (James Brown, 1968) ou « Young, Gifted, and Black » (Aretha Franklin, 1972).

23. Dont témoignent le roman de Alex Haley, *Roots* (1977), et l'influence qu'il exerça directement ou par feuilleton interposé.

24. Traduire *Signifying Monkey* par singe « roublard » est, on va le voir, extrêmement réducteur ; il m'a néanmoins semblé que cet adjectif en fournissait l'approximation la plus acceptable et permettait d'éviter l'alourdissement du texte par de trop longues périphrases.

25. Je reprends ici l'orthographe adoptée par Henry Louis Gates, Jr.

26. « Signifyin(g) est le trope dans lequel sont agrégés plusieurs autres tropes rhétoriques, parmi lesquels : la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie (qui constituent les maîtres tropes), et encore l'hyperbole, les litotes et la métalepse [...] À cette liste, on pourrait facilement ajouter l'aporie, le chiasme et la catachrèse, tous tropes qui sont utilisés dans le rituel du Signifyin(g). » (Gates, 1988 : 52)

messages codés et toutes sortes de jeux de langage²⁷. Signiyin(g) est le moteur de l'évolution stylistique car il traite tout matériel préexistant, littéraire ou musical, par répétition et révision (Gates, 1988 : xxiv). Henry Louis Gates, Jr. rattache le personnage du singe roublard, donc les arts du Signifyin(g), à la divinité Esu-Elegbara du panthéon Fon/Yorouba qui aurait voyagé des côtes du Nigéria et du Bénin vers l'Amérique du Nord via Cuba (Gates, 1988 : 15-42). Si l'importance, dans les cultures noires américaines, des pratiques rassemblées sous le nom de Signiyin(g) ne peut être mise en doute, leur spécificité et leur origine demeurent problématiques. Le Singe facétieux, trqueur, roublard, boute-en-train et boutefeu apparaît dans bien des régions du monde : non seulement chez Jean de La Fontaine²⁸ mais aussi en Chine²⁹ et en Inde³⁰. Gates le reconnaît d'ailleurs, la filiation Signiyin(g) Monkey – Esu/Elegbara est purement hypothétique (Gates, 1988 : 88). À cette précaution, il faudrait ajouter que les stratégies rhétoriques présentées à l'enseigne du Signiyin(g) semblent, dans leur essence, plus universelles qu'africaines³¹. L'œuvre de Henry Louis Gates, Jr., qui a grandement influencé les recherches ultérieures sur les cultures noires américaines, doit donc être

27. Utilisés dans la littérature orale, les textes de chansons et les joutes verbales de type *Dirty Dozens* ou clash de rappeurs.

28. La dette de La Fontaine à l'égard d'Ésope, souvent présenté comme un Nubien noir, ne peut être niée, tout particulièrement en ce qui concerne « Le singe et le chat » ; cela ne semble pourtant pas suffisant pour interpréter la figure du singe dans ses fables comme une transposition du personnage qu'incarne cet animal dans les littératures orales d'Afrique.

29. Où le signe du Singe confère des traits semblables à ceux qui caractérisent le Signifyin(g) Monkey.

30. Hanuman, le fidèle de Ram dans le Ramayana et le Mahabharata, est parfois présenté comme un *trickster*.

31. Les références que fait Gates à des auteurs tels que Bakhtin, Lacan, Freud, de Saussure, Derrida, Montaigne et Anthony Easthope (1983) tendent à le confirmer. Et on pourrait ajouter que certaines recherches sur les contes oraux afro-américains mettent en évidence des origines mêlées, en même temps qu'un héritage africain moins fort aux États-Unis : « En conclusion, il apparaît que les répertoires noirs du nouveau monde peuvent être classés en deux groupes d'histoires : l'un indiquant l'Afrique, l'autre indiquant l'Europe et l'Anglo-Amérique. Les îles de l'Atlantique et des Caraïbes, ainsi que le Nord-Est de l'Amérique du Sud constituent ce premier groupe ; les États à plantation du Vieux Sud, le second. Mais les deux stocks de contes sont issus de sources multiples. » (Dorson, 1968 : 17)

lue, au-delà de la fragilité de ses sources et de ses raisonnements, comme une entreprise systémique de construction de la fierté par la revendication de la profondeur et de la richesse des origines.

Samuel A. Floyd, Jr. (1995) reprend le modèle conçu par Gates pour fonder une théorie afro-américaine de la littérature afro-américaine et l'applique à la musique, mais avec moins de prudence. Selon lui, toutes les musiques afro-américaines des États-Unis mettent en œuvre des principes et des stratégies interprétatives qui ont été préservés dans une mémoire culturelle transmise depuis l'Afrique (Floyd, 1995 : 5). Ces principes et stratégies sont condensés dans le Ring Shout et le Signifyin(g). Le premier désigne une forme de prière dansée en ronde et chantée en appel et répons qui s'est perpétuée dans les Sea Islands jusque vers les années 1950 (Martin, 1998 : 35-37). Il est souvent présenté comme un vestige des premières formes autonomes de rituels chrétiens afro-américains et, pour Sterling Stuckey (1987) que cite Floyd, c'est dans le cadre du Ring Shout que les Africains transplantés ont rassemblé les valeurs qui leur étaient communes. Samuel A. Floyd, Jr. en déduit que dans et par le Ring Shout, ont été conservés et transmis les éléments qui constituent la spécificité des musiques noires (structures responsoriales, blue notes, caractéristiques rythmiques, distorsions de timbre, etc.) (Floyd, 1995 : 6). Le Signifyin(g) a été appliqué à cet héritage et, par répétition et révision, engendra d'innombrables innovations stylistiques et nourrit la pratique de l'improvisation (Floyd, 1995 : chap. 10). Ring Shout et Signifyin(g) témoignent de ce que « [...] des traits musicaux et des pratiques culturelles africains ont non seulement survécu mais ont joué un rôle déterminant dans le développement et l'élaboration de la musique africaine-américaine [...] » (Floyd, 1995 : 5). Celle-ci tire son « pouvoir » de ces traits et pratiques. La thèse de Samuel A. Floyd, Jr. repose sur une homogénéisation des cultures africaines qui ne correspond à aucune réalité, ni passée ni présente ; elle suppose, sans pouvoir la prouver, une influence yoruba prédominante et méconnaît la diversité et la complexité des systèmes musicaux africains. En outre, sa démonstration ignore complètement l'histoire des musiques populaires européennes. Comme beaucoup de textes tâchant à établir les origines principalement ou exclusivement africaines du jazz, *The Power of Black Music* fait montre d'une double méconnaissance : et de l'Afrique et de l'Europe. Ce livre bricole

un mythe d'origine qui sert à justifier une spécificité essentielle. Celle-ci, toutefois, n'est ni exclusive ni close, car elle est combinable et peut être acquise. La musique est constituée en tant que « noire » du fait de son histoire et de ses procédés de génération, qui informent aussi les compositeurs afro-américains « classiques », et peut tout à fait être interprétée par des blancs³². Voulant mettre en relief des aspects des musiques afro-américaines jusqu'à présent négligés par les analystes (Floyd, 1995 : 272), Samuel A. Floyd, Jr. adopte en fin de compte une position ambiguë qui reconnaît la musique afro-américaine comme un « texte mulâtre » (Floyd, 1995 : 263-265) aux racines africaines.

Création du « monde noir » et création dans le « monde noir »

Henry Louis Gates, Jr. et Samuel A. Floyd, Jr., comme beaucoup d'autres, pèchent par manque de rigueur historique et généralisations abusives à propos de l'Europe et de l'Afrique. Mais le plus étonnant est que la notion de création demeure absente de leur raisonnement. Cela tient à ce que Signifyin(g) est conçu comme un schème de répétition et révision, à l'aide duquel il est certes possible de (re)tracer des filiations et des lignes d'évolution mais qui paraît incapable de rendre compte de l'apparition de formes musicales nouvelles, dont les singularités ne peuvent être déduites de l'addition des éléments qui sont entrés dans leur composition. Or l'apparition des musiques afro-américaines du xxe siècle, notamment du jazz mais aussi des gospel songs, des formes urbaines de blues, ne sont pas réductibles à la « révision » des spectacles de ménestrels appropriés par des artistes noirs et des revues qui s'en dégageront, des répertoires des bardes du Sud, des ragtimes ou de la musique écrite pour grands ensembles telle que la présentait James Reese Europe. Deux de ses caractéristiques, parmi d'autres, suffisent à les qualifier de créolisées et créolisantes, portées par une « dépassante imprévisible » (Glissant, 1997) : leurs particularités rythmiques et leur technique d'improvisation.

32. Il donne ainsi Art Pepper comme exemple « [...] d'un musicien blanc qui s'est épanoui dans la mémoire culturelle et la tradition africaines-américaines » (Floyd, 1995 : 140).

Ronald Radano considère que l'accent mis sur le rythme dans la caractérisation des musiques noires résulte d'une « construction discursive » émanant des blancs (Radano, 2003 : 103). Pourtant, ici encore, cette construction a des fondations réelles. Les paramètres temporels indiquent clairement que l'originalité du jazz provient d'un processus de créolisation au cours duquel la rencontre d'une conception panafricaine du temps exprimée dans la contramétricité, d'une conception européenne tendant à alterner temps forts et temps faibles³³, de constructions cycliques présentes dans les musiques africaines et les musiques populaires européennes ont abouti à l'utilisation de structures cycliques, avec accentuation de temps forts et de temps faibles, mais inversés par rapport à ce qui prévaut dans les musiques européennes³⁴. C'est dans ce cadre qu'a été progressivement inventé un type d'improvisation dont les principes étaient complètement inédits. Dépassant la paraphrase ou la variation des musiques africaines et des musiques populaires européennes, ignorant les techniques utilisées dans la « grande » musique européenne, notamment par les organistes, ou dans les musiques indiennes, elle combine cycle³⁵, progression harmonique et modulation (au moins jusqu'au jazz modal et au free jazz) pour permettre aux musiciens de composer dans l'instant des mélodies originales.

Ces deux exemples³⁶ indiquent sans nul doute que le jazz et les musiques afro-américaines des États-Unis, tels qu'ils sont apparus dans une situation historique – dominée par le racisme, la discrimination et la violence mais aussi par des contacts et des mélanges jamais annihilés – peuvent être qualifiés de créations, sous-tendus par les dynamiques de la créolisation. Ils invitent à recentrer les analyses des origines et des significations des musiques

33. Ce qu'ignorent les musiques africaines.

34. Les musiques afro-américaines des États-Unis accentuent les 2e et 4e temps d'une mesure à 4 temps, là où les musiques européennes accentuent les 1er et 3e. Il faut remarquer que la contramétricité est bien plus présente, et plus subtile, dans les musiques caribéennes (reggae ; calypso, tout particulièrement lorsque joué par les *Steel Bands*) ou brésiliennes.

35. Ordinairement de 12 mesures (blues) ou de 32 mesures (chanson, réduite à son refrain dit *chorus*), parfois de 16 mesures.

36. Traités ici de manière assez superficielle pour ne pas allonger la taille de cet article.

dites noires sur les processus d'invention en étudiant, au sein de ce que Guthrie P. Ramsey, Jr. appelle des « théâtres communautaires », la dialectique des dynamiques du dedans et des dynamiques du dehors (Balandier, 1971), c'est-à-dire l'articulation d'innovations endogènes et d'éléments exogènes « marronnés », donc soumis à une appropriation transformatrice. Une telle approche permettrait de prendre en compte à la fois les mécanismes de catégorisation raciale, leurs conséquences sociales et leur dépassement permanent dans la création artistique ; elle contribuerait à l'avènement de ce que Paul Gilroy envisage, après Seyla Benhabib (1987), comme une « politique de la transfiguration » :

« Celle-ci met en relief l'émergence de désirs, de relations sociales et de formes d'association qualitativement nouveaux au sein de la communauté raciale d'interprétation et de résistance ET entre ce groupe et ses anciens oppresseurs. Elle désigne précisément la formation d'une communauté de besoins et de solidarité que la musique elle-même rend audible, comme par magie, et qui devient palpable dans les relations sociales nouées autour de sa consommation et de sa reproduction culturelles. » (Gilroy, 1993 : 134)

Ainsi ce que l'on nomme « musique noire » prendrait sens dans deux dimensions, contradictoires et pourtant inextricables l'une de l'autre. La première, d'inexistence musicale, puisque les paramètres de l'analyse ne permettent pas de distinguer évidemment ce que serait une musique noire d'une musique blanche, verte ou rouge. La seconde, d'existence discursive et sociale porteuse d'effets. C'est donc bien à cette seconde forme d'existence qu'il convient de s'intéresser – sur l'arrière plan de l'inexistence substantielle – en examinant ses processus de construction et de transformation en contrepoint d'une analyse musicale comparative³⁷ de ce qui a été appelé « musique noire » en différentes circonstances, avec diverses significations.

37. Comparaison entre musiques dites noires, d'une part, et entre musiques qualifiées de noires et autres musiques, d'autre part.

Références Bibliographiques

- AROM Simha (2007), *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par N. FERNANDO, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BALANDIER Georges (1971), *Sens et puissance, les dynamiques sociales*, Paris, Presses universitaires de France.
- BENHABIB Seyla (1987), *Critique, Norm and Utopia*, New York, Columbia University Press.
- BRUBAKER Rogers & COOPER Frederick (2000), « Beyond "Identity" », *Theory and Society*, vol. 29, n° 1, février, p. 1-47.
- BRUBAKER Rogers, FEISCHMIDT Margit, FOX Jon & GRANCEA Liana (2006), *Nationalist Politics and Everyday Ethnicity in a Transylvanian Town*, Princeton, Princeton University Press.
- CASSIRER Ernst (1991), *Logiques des sciences de la culture, cinq études* (traduit de l'allemand par Jean Casso avec la collaboration de Joël Gaubert), précédé de « Fondation critique ou fondation herméneutique des sciences de la culture ? » par Joël Gaubert, Paris, Éditions du Cerf.
- CŒUROY André (1942), *Histoire générale du jazz, strette – hot – swing*, Paris, Denoël.
- CURTIN Philip D. (1969), *The Atlantic Slave trade, A Census*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- DEPESTRE René (1980), *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont.
- DORSON Richard M. (1968), *American Negro Folktales*, Greenwich (Conn.), Fawcett.
- DU BOIS W.E.B. (2009 [1903]), *The Souls of Black Folks*, New York, Oxford University Press.
- EASTHOPE Anthony (1983), *Poetry as Discourse*, New York, Methuen.
- FLOYD Samuel A., Jr. (1995), *The Power of Black Music, Interpreting its History from Africa to the United States*, New York, Oxford University Press.

- FOGEL Robert William & ENGERMAN Stanley L. (1974), *Time on the Cross, The Economics of American Negro Slavery*, Boston, Little, Brown & Co.
- GATES Henry Louis, Jr. (1988), *The Signifying Monkey, A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- GENOVESE Eugene D. (1974), *Roll Jordan Roll : The World the Slaves Made*, New York, Pantheon Books.
- GILROY Paul (1993), « It Ain't Where You're From, It's Where You're At », in *Small Acts, Thoughts on the Politics of Black Culture*, Londres, Serpent's Tail, p. 121-145.
- GLISSANT Édouard (1993), *Tout-monde*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT Édouard (1997), *Traité du Tout-Monde*, Poétique iv, Paris, Gallimard.
- GOMEZ Michael A. (1998), *Exchanging Our Country Marks, The Transformation of African Identities in the Colonial and Antebellum South*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- HALEY Alex (1977), *Roots*, Londres, Hutchinson.
- JACKSON George Pullen (1965 [1933]), *White Spirituals in the Southern Uplands, The Story of the Fasola Folk, Their Songs, Singing, and "Buckwheat Notes"*, New York, Dover.
- KAUFMAN Frederick & GUCKIN John P. (1979), *The African Roots of Jazz*, Harlow, Alfred Publishing Company.
- KEBEDE Ashenafi (1982), *Roots of Black Music, The Vocal, Instrumental, and Dance Heritage of Africa and Black America*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- LANGEL René (2001), *Le jazz orphelin de l'Afrique*, Paris, Payot.
- MAXIMIN Daniel (2006), *Les fruits du cyclone, une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Le Seuil.

- MARTIN Denis-Constant (1991), « Filiation or Innovation ? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins », *Black Music Research Journal*, vol. 11, n° 1, printemps, p. 19-38.
- MARTIN Denis-Constant (1998), *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*, Arles, Cité de la musique/Actes Sud.
- MARTIN Denis-Constant (2010), « Écarts d'identité, comment dire l'Autre en politique ? », in MARTIN D.-C. (ed.), *L'identité en jeux, pouvoirs, identifications, mobilisations*, Paris, CERI / Karthala.
- MERTON Robert K. (1965), *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, traduits de l'Américain et adaptés par H. MENDRAS, Paris, Plon.
- MIDDLETON Richard (1990a), « Review of "Origins of the Popular Style : The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music" by Peter Van Der Merwe », *Music & Letters*, vol. 71, n° 4, novembre, p. 586-589.
- MIDDLETON Richard (1990b), *Studying Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- NASH Gary B. (1974), *Red, White, and Black, The Peoples of Early America*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- PARENT Emmanuel (2008), « De l'actualité toujours renouvelée du «doute radical» sur ce qui est noir dans les musiques noires », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 168-175.
- PATTERSON Orlando (1982), *Slavery and Social Death, A Comparative Study*, Cambridge, Harvard University Press.
- PÉPIN Ernest (2006), « La couleur peut-elle servir de fondement à la revendication identitaire ? », <http://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/couleur.php> [en ligne le 26 avril 2010].
- OLIVER Paul (1970), *Savannah Syncopators, African Retentions in the Blues*, Londres, Studio Vista.

- OLIVER Paul (1984), *Songsters and Saints, Vocal Traditions on Race Records*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RADANO Ronald (2003), *Lying a Nation, Race and Black Music*, Chicago, The University of Chicago Press.
- RAMSEY Guthrie P., Jr. (2003), *Race Music, Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*, Berkeley, University of California Press / Chicago, Center for Black Music Research.
- RUSSEL Tony (1970), *Blacks, Whites and Blues*, Londres, Studio Vista.
- SHEINBAUM John J. (2004), « Understanding Spirituals Differently at Different Times », <http://ctl.du.edu/spirituals/Times/times.cfm> [en ligne le 22 avril 2010].
- STUCKEY Sterling (1987), *Slave Culture, Nationalist Theory and the Foundations of Black America*, New York, Oxford University Press.
- TAGG Philip (1989), « Open Letter : Black Music, Afro-American and European Music », *Popular Music*, vol. 8, n° 3, p. 285-298.
- TAGG Philip (1990), « Review of “Origins of the Popular Style : The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music” by Peter Van Der Merwe », *Popular Music*, vol. 9, n° 3, octobre, p. 375-380.
- TAGG Philip (2008), « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 135-161.
- TOUSSAINT Godfried (2003), « Classification and Phylogenetic Analysis of African Ternary Rhythm Timelines », <http://www-cgrl.cs.mcgill.ca/~godfried/rhythm-and-mathematics.html> [en ligne le 23 avril 2010]
- VAN Der Merwe Peter (1989), *Origins of the Popular Style, The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
-